

Wojciech Rusinek

Pożegnanie z powieścią warsztatową? w polskiej krytyce literackiej lat dziewięćdziesiątych i pierwszych

Pośród wielu zmian, jakie w polskim literaturoznawstwie pojawiły się po adaptacji metodologii wiązanych z ponowoczesnością, wymienić trzeba także utratę praktycznej nośności przez pojęcie „powieści warsztatowej (autotematycznej)”. Uściślijmy w punkcie wyjścia: przez „warsztatowość” czy „autotematyczność”, wszak są to terminy stosowane wymiennie¹, rozumiem ogół motywów i technik narracyjnych, które w dziele prozatorskim służą refleksji nad tego dzieła genezą, procesem powstawania, statusem tekstu i miejscem w relacji pisarz-odbiorca. Poręcznego opisu i zarazem dogodnej klasyfikacji tego typu środków dostarczył Michał Głowiński, który, opisując światopogląd artystyczny przedstawicieli francuskiej „nowej powieści”², wyróżnił trzy możliwe typy refleksji autotematycznej. Na pierwszy, najprostszy, składają się przede wszystkim dotyczące literatury wypowiedzi bohaterów powieści czy opowiadania. Drugi realizuje się najczęściej w formule utworu-wyznania artystycznego, w którym na plan pierwszy wysuwa się problem konstrukcji dzieła pokazany w powiązaniu z psychologią procesu tworzenia. O trzecim, najciekawszym, realizowanym właśnie przez pisarzy francuskich, Głowiński pisze: „Refleksja teoretyczna dochodzi tu bowiem do głosu w samym operowaniu rozmaitymi ujęciami powieściowymi, które w obrębie danego dzieła tłumaczą się przede wszystkim jako wyraz określonych przeświadczeń teoretycznych”³. Dwa pierwsze typy zostają w pisarstwie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku podporządkowane zadaniu, „by – referuje dalej Głowiński – refleksja teoretyczna znajdowała się w samym opowiadaniu, w samym stylu, w ogóle w każdym elemencie, jaki się w powieści pojawia”⁴. O ile pierwszy przypadek nie wydaje się obecnie specjal-

¹ Zob. mg [M. Głowiński], *Autotematyczna literatura* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 52.

² M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści* [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000. Ten sam podział powtórzył badacz w hasle słownikowym *Autotematyczna literatura* (patrz przyp. 1).

³ Tenże, *Powieść jako metodologia...*, dz. cyt., s. 124.

⁴ Tamże, s. 125.

nie interesujący⁵, to wokół dwóch kolejnych, a zwłaszcza wokół ostatniej odmiany autotematyzmu można już zogniskować rozważania dotyczące polskiej prozy najnowszej.

Skąd bierze się problematyczny status prozy warsztatowej w ostatnim dwudziestolecu? Przywołajmy na początku pewną kontrowersję krytyczną sprzed dziesięciu już ponad lat. Omawiając *Ślady przełomu* Przemysława Czaplińskiego, Krzysztof Uniłowski zauważył wyrazistą, acz dyskusyjnie uogólniającą tezę autora *Wzniosłych tęsknot*. Chodzi o przekonanie, że wszyscy „trzydziestolatkowie” byli w ostatniej dekadzie ubiegłego wieku pisarzami świadomymi tekstualnej natury dzieła literackiego.

W tym miejscu książki – czytamy w *Kolonistach i koczownikach* – Czapliński wskazuje na interesujący i ważny aspekt literackiego postmodernizmu (nazywajmy rzecz po imieniu), odróżniający go wyraziście od neoawangardy, która szermowała ideą autoteliczności dzieła. Wątpię jednak w trafność sugestii, jakoby debiutanci lat dziewięćdziesiątych *in gremio* rozpoznawali w rzeczywistości szczególny przypadek „tekstowego świata”⁶.

Znamienne przy tym, że Uniłowski w *Granicach nowoczesności* przyznaje – już z perspektywy roku 2006 – że nie jest w stanie jednoznacznie stwierdzić, czy proza Pawła Huellego, Andrzeja Stasiuka, Olgi Tokarczuk, Jerzego Pilcha i Antoniego Libery mieści się w paradygmacie modernistycznym czy raczej postmodernistycznym⁷. Spór o postmodernizm – pomyślany jako spór o skalę przyjęcia przez polską prozę tendencji tekstualnych – kieruje logicznie do pytania o powieść warsztatową: jeśli wszyscy debiutujący po roku 1989 pisarze – jak sugerował Czapliński w połowie lat dziewięćdziesiątych – są postmodernistami, to każdy tekst prozatorski ma charakter dzieła autotematycznego (musi to być bowiem dzieło z definicji świadome swych tekstualnych uwikłań i na każdym poziomie tekstu ujawniające pewne koncepcje teoretyczne). Wydzielanie spośród debiutanckich tekstów lat dziewięćdziesiątych pola prozy warsztatowej byłoby wówczas bezzasadne, skoro cała nowa twórczość, dając po temu wyraźną sposobność, mogłaby zo-

⁵ Raz, że historia tej strategii nakłada się niemal na historię literatury w ogóle, dwa – nie są to zwykle miejsca posiadające znaczący potencjał interpretacyjny, użycia tego typu w moim przekonaniu w słabym stopniu spełniają – jako aktualnie oczywiste i oswojone – funkcję autorefleksyjną.

⁶ K. Uniłowski, *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*, Kraków 2002, s. 215.

⁷ Tenże, *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Katowice 2006, s. 200.

stać przeczytana przez aktualny, postmodernistyczny kontekst odbioru. Jeśli zaś nie wszystkie teksty z omawianego zakresu dają się czytać w porządku świadomej tekstualności (teza Uniłowskiego), to zasadne byłoby przypuszczenie, że z osobnym nurtem powieści autotematycznej mamy jednak do czynienia, że da się wskazać teksty mieszczące się w nim albo dzięki strategiom i motywom, które już weszły do kanonu dykcji warsztatowej, albo na podstawie nowych odpowiedników dawniejszych strategii narracyjnych.

Rozwiązania tak zarysowanego dylematu chciałbym poszukać w problematyce recepcji – być może kluczowy jest tutaj kontekst, który ustanawia metoda lektury. Rola odbioru wydaje się ważna zwłaszcza w odniesieniu do trzeciego typu prozy z klasyfikacji Głowińskiego. W latach dziewięćdziesiątych i pierwszych realizował się on między innymi w fabulacjach oraz innych typach narracji operujących stylami i dyskursami, ale bez zwerbalizowanego sygnalizowania metody twórczej (np. w ponowoczesnych pastiszach). Jak się wydaje, przerzucanie interpretanta do sfery społecznych kodów odbioru, z czym mamy do czynienia w tego typu twórczości, jest kontynuacją tej strategii, którą Głowiński zauważył we francuskiej „nowej powieści”. Badacz zanotował, a jest to dylemat bliski także krytyce najnowszej, że „Problemem jest oczywiście, jak ustalać obecność owej warstwy metodologicznej, skoro nie ma żadnych bezpośrednich wskazań w utworze, które czyniłyby ją namacalną”⁸. I dodał:

Zasadniczym wskaźnikiem jest kontekst literacki, w jakim powieść ta funkcjonuje, kontekst, w którego obrębie znajdują się także prace teoretyczne twórców „nowej powieści” (...). Kontekst ów, świadomość czytelnicza, którą narzuciły współczesne przemiany literackie, każe czytać utwory reprezentujące „nową powieść” inaczej, niż czyta się „zwykle” powieści, niekoniecznie nawet należące do tej dziedziny, która dzisiaj wydaje się królestwem czystej tradycyjności. Dyrektywa „innego czytania” stała się elementem powszechnej świadomości literackiej, pozwalającym na dostrzeżenie owej warstwy metodologicznej⁹.

Zatem odpowiedź na pytanie o modernistyczność lub postmodernistyczność najnowszych tekstów polskiej prozy wymagałaby rekonstrukcji społecznych sposobów czytania, ujawniających się przede wszystkim w lekturach profesjonalnych – krytyków, badaczy. Bodaj właśnie z taką sytuacją mamy do czynienia w *Śladach przełomu* Czaplińskiego, książce ufundowanej na bardzo wyrazistym i zracjonalizowanym trybie lektury (świadczy

⁸ M. Głowiński, *Powieść jako metodologia...*, dz. cyt., s. 129.

⁹ Tamże, s. 129.

o tym chociażby dychotomiczna i chronologiczna kolejność części tomu – *Ślady końca, Ślady początku*¹⁰), który pozwala badaczowi nakreślić historię zmiany paradygmatów, a tym samym – właśnie dzięki przyjęciu wstępnego założenia – jednoznacznie zaklasyfikować prozę lat dziewięćdziesiątych do formacji postmodernistycznej.

Przyznajmy, uzależnienie omawianej kontrowersji od kontekstu wydaje się o tyle trafne, że ułatwia interpretację i porządkowanie współczesnej prozy warsztatowej. Tyle że nie zbliża nas do żadnych rozstrzygnięć, bo przecież właśnie ów kontekst jest od lat dziewięćdziesiątych platformą sporu i motywuje niejednoznaczne sądy krytyki! Innymi słowy, daleko współczesnemu życiu literackiemu do wypracowania „dyrektyw” będących „elementem powszechnej świadomości literackiej” (jak pisze Głowiński)¹¹. Przeciwnie, w programowych wystąpieniach krytyków pojawiał się w ostatnim dwudziestoleciu postulat „różnicowania” lektury. W zakończeniu eseju *Polska poróżniona* Przemysław Czapliński pisał: „Literatura jako strażniczka różnic, jako strażniczka prawa do pełnej wypowiedzi i pełnego rozpoznawania dyskursów to wróg pozorów porozumienia, lecz także sojusznik form poszerzania społecznej komunikacji”¹². Niejednolity kontekst stanowi oczywistość w sytuacji ścierania się rozbieżnych stanowisk, a w interesującej nas relacji między modernizmem a postmodernizmem wysuwa się nawet na plan pierwszy. Przypomnijmy chociażby opinię Włodzimierza Boleckiego, zdecydowanie zaznaczającego, że „kultura polska jest nadal kulturą modernistyczną”¹³; a przecież równie silną pozycję miały w ostatnim dwudziestoleciu głosy promujące tezę, że do zmiany paradygmatu jednak doszło. Trudno wyobrazić sobie większe zróżnicowanie w polu świadomości literackiej. Jeśli pamiętamy ponadto, że niezależnie od diametralnie różnych trybów lektury także teksty prozatorskie utrudniają rozpoznanie swojego formacyjnego charakteru, to mamy do czynienia z podwójnym impasem.

Co interesujące, trudność owego rozpoznania dotyczy nie tylko prozy zacierającej ślady artystycznego rzemiosła, w których refleksje warsztatowe nie są wyrażone wprost, ale także utworów jawnie eksponujących swoją autotematyczność. Zauważmy: pozornie ostatnie dwadzieścia lat przyniosło wypełnienie postulatów neoawangardy i upowszechnienie refleksji warsztatowej, gdyż, jak przyznają badacze, metaproza modernistyczna i postmo-

¹⁰ P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997.

¹¹ M. Głowiński, *Powieść jako metodologia...*, dz. cyt., s. 129.

¹² Tenże, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 223.

¹³ W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999, s. 10.

dernistyczna operują tymi samymi środkami: „Normą najnowszej polskiej prozy – pisze na przykład Wojciech Browarny – stały się chwytły metaliterackie, parodie i pastisze, gry intertekstualne i inne zabiegi kwestionujące iluzję przedstawienia”¹⁴. Problem w tym właśnie, że to, co autor *Opowieści niedyskretnych* określa jako współczesną normę, nie pojawia się w polskiej prozie dopiero po roku 1989, lecz kilkadziesiąt lat wcześniej, zatem nie może się stać wskaźnikiem przynależności dzieła do określonego nurtu. Browarny zaznacza bowiem, że podobieństwo środków artystycznych literatury modernistycznej i postmodernistycznej nie może przesłonić znaczących różnic w koncepcji tekstu, autorstwa, poznawczych możliwości dzieła itp., a także odmiennego stosunku twórców prozy postmodernistycznej do „tradycyjnej” koncepcji warsztatowości¹⁵. Podobną myśl możemy znaleźć w rozważaniach Bogumiły Kaniewskiej:

Z tego, oczywiście niepełnego, przeglądu widać jednak, że powieść „meta” lat dziewięćdziesiątych, ujawniając swoją samoświadomość, nie tworzy własnego, nowego metajęzyka, lecz posługuje się chwytami starymi, już zadomowionymi. To nie poetyka się zmieniła. Zmieniła się świadomość uczestnictwa w literaturze¹⁶.

Nie ma potrzeby, by w tym miejscu przybliżać całościowo to charakterystyczne dla lat dziewięćdziesiątych spojrzenie na tekst, problem został dostatecznie opisany w literaturze przedmiotu¹⁷. Warte podkreślenia wydaje mi się natomiast to, że tradycyjne strategie autotematyczne zostały oswojone w świadomości literackiej i właściwie nie mogą już nieodzownie świadczyć

¹⁴ W. Browarny, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002, s. 11. Podobnie uważa K. Uniłowski: „To prawda, że różnice między modernizmem a postmodernizmem nie są łatwo uchwytnie w planie poetyki” (zob. tenże, *Koloniści i koczownicy*, s. 205).

¹⁵ W. Browarny, dz. cyt., s. 24.

¹⁶ B. Kaniewska, *Śladami Tristrama Shandy*, Poznań 2000, s. 78.

¹⁷ Na przykład w koncepcji inkluzywności Ryszarda Nycza, ważnej z punktu widzenia niniejszych rozważań. Przypomnijmy, że relację między modernizmem a postmodernizmem ujmuje Nycz przez „zasadę inkluzywności, polegającą na definiowaniu swej swoistości przez współlistnienie i wzajemne związanie heterogenicznych reguł, konkurencyjnych tradycji, alternatywnych poetyk”. Owo „związywanie”, czy też „wchłanianie” w obręb formacji postmodernistycznej różnorodnych tradycji przejawia się w nowym typie pisarstwa, „którego swoistością jest m.in. to, że cechy literatury nowoczesnej nie tylko nie zostają w nim odrzucone czy zmarginalizowane, lecz nawet stanowią niezbędną i niezbywalną (...), najgłębiej uwewnętrznioną część owej ponowoczesnej twórczości, choć niewątpliwie zmienia się ich znaczenie i funkcja” (R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 12).

o oryginalności utworu. Kolejnym problemem, jaki rodzi odbiór utworów jawnie warsztatowych, jest fakt, że w prozie postmodernistycznej zostaje zaburzona logika metatekstowa. Oznacza to, że – chociażby w fabulacjach, ale nie tylko¹⁸ – zniesiona zostaje granica między metatekstem a tym, do czego się ów metatekst odnosi (sferą przedstawienia)¹⁹. Owo zatarcie granicy możemy wyczytać z nowej prozy, niemniej dostrzeżenie tego procesu zależy właśnie od... kontekstu lektury. Jeżeli przyjmiemy modernistyczne kryteria interpretacyjne, dojrzymy w konkretnym utworze tę samą refleksję, która towarzyszyła dawniejszym tekstom autotematycznym. Koło się zamyka.

Wydaje się więc, że tradycyjnie rozumiana warsztatowość, której wyznacznikami w prozie artystycznej był zestaw narzędzi metatekstowych i która wyrastała z modernistycznego myślenia o tekście, nie stanowi dziś silnej kategorii analitycznej. Po prostu za jej pomocą trudno cokolwiek ustalić. Nie można na jej podstawie zbudować interpretacji określającej przynależność tekstu prozatorskiego do formacji modernistycznej bądź postmodernistycznej, ponieważ zależy to od przyjętego punktu widzenia, czyli metodologii lektury. Konstatacja ta wpisuje się zresztą w analizy badaczy, którzy podjęli problem kluczowej dla obu formacji kulturowych „granicy”. Ryszard Nycz pisał między innymi: „oto cechy nowoczesnych poetyk są bezspornie i aktywne, i wyraźnie obecne we współczesnej literaturze, nie stanowią już zarazem jej formacyjnych znamion, decydujących o jej artystyczno-estetycznej specyfice czy odrębności”²⁰. Co więcej, być może trudno nawet bez dodatkowych kryteriów określić wartość estetyczną dzieła, tzn. czy utwór nasycony tropami autotematycznymi zaklasyfikować należy do obiegu wysokoartystycznego, czy raczej do pola tzw. prozy środka (zakładam, że awangardowe dzieło mierzące się z kwestiami warsztatowymi sytuowane było tradycyjnie w szeregu utworów najambitniejszych). Intrygujące jest przypuszczenie, że mechanizm stereotypizacji, charakterystyczny dla „prozy środka” odwołującej się do kodu „wysokiego modernizmu”²¹ (tak brzmi jedna z głównych tez artykułu Krzysztofa Uniłowskiego „*Proza środka*”, czyli *stereotyp lite-*

¹⁸ Tak dzieje się na przykład w prozie Jerzego Franczaka, który nawiązuje do modernistycznych narzędzi autotematycznych, ale posługuje się nimi w duchu ludycznym, ujawniając ich konwencjonalność. W rezultacie strategia „meta” staje się w prozie Franczaka tak samo fikcyjna, jak tradycyjne elementy fikcji literackiej, a granica między kreacją a refleksją nad nią – wchłonięta w jednorodnej praktyce tworzenia się (niemal samorodnego) tekstu. Szerzej pisałem o tym w recenzji z powieści *Przymierzalnia* Franczaka (zob. *Kulisy literackiego kuglarstwa*, „FA-art” 2008, nr 4 [74]).

¹⁹ K. Uniłowski, *Granice nowoczesności*, dz. cyt., s. 85.

²⁰ R. Nycz, dz. cyt., s. 11.

²¹ K. Uniłowski, *Granice nowoczesności*, dz. cyt., s. 156–196.

ratury nowoczesnej), dotknąć może również prozę nawiązującą do kodów awangardowych. Przypomnijmy – dla najbardziej rozpowszechnionej odmiany tego nurtu, którego egzemplifikacją w eseju Uniłowskiego jest twórczość Olgi Tokarczuk – najważniejsze jest utrzymanie równowagi między ambitnym skrojeniem tekstu a jego czytelnością, co sprawia, że odbiorca, przekonany o oryginalności i ambicjach poznawczych czytanego tekstu, nie ma jednocześnie problemów ze zdekodowaniem kodów, tropów, nawiązań literackich. Możliwe jest to dzięki – tytułowemu – oparciu dzieła na stereotypowym wyobrażeniu prozy ambitnej i nowatorskiej zarazem. Tyle że na tej zasadzie, na jakiej tradycyjna „proza środka” jest „stereotypem” nurtu mitograficznego czy nostalgicznego w modernizmie, możemy sobie wyobrazić stereotypową prozę „meta”, pozornie awangardową, w gruncie rzeczy operującą oswojonymi kodami warsztatowymi²²; mechanizm „uśrednienia” wydaje się bowiem uniwersalny.

Nasuwa mi się w tym miejscu jeszcze jedno przypuszczenie. Jeśli rzeczywiście mamy do czynienia w latach dziewięćdziesiątych ze stereotypizacją chwytów autotematycznych, to jako konsekwencję tego procesu należałoby wskazać zwiększenie czytelności dzieł posługujących się tą strategią. Stereotypowa proza autorefleksyjna, przetwarzająca koncepty awangardy w duchu rozrywkowym (jak u wspomnianego w przypisie Jerzego Franczaka), czy fabulacje jako teksty łączące w sobie spójnie i bez wewnętrznych pęknięć żywioł tekstualny i rozrywkowy²³ (np. proza Adama Ubortowskiego) kładą silny nacisk na porozumienie z odbiorcą. „Stereotyp” siłą rzeczy odwołuje się do *doksy*, a zatem „rozrywkowy autotematyzm” również musi być ufundowany na wspólnej wiedzy i podzielanej przez autora i czytelnika konwencji żartu, zwłaszcza w fabulacjach – oparcie konwencji na powszechnym guście estetycznym i porozumieniu względem przyjętej strategii narracyjnej wydaje się absolutną koniecznością.

Zwiększenie czytelności dzieł autotematycznych jawi się, z punktu widzenia historycznego rozwoju form polskiej prozy, jako zamknięcie trwającego niemal wiek okresu, w którym formalna inwencja i czytelność dzieła stanowiły wartości sobie przeciwne, wyrażnie w odbiorze społecznym skonfliktowane. Egzemplifikacją tego ostatniego konfliktu była, jak przypuszczam,

²² Przykładem chociażby proza Sławomira Shutego, zwłaszcza najpopularniejsza książka autora *Zwał* (Warszawa 2004). Traktowana i prezentowana w mediach jako lingwistyczny eksperyment, dzieło nowatorskie nie stawiała w gruncie rzeczy oporu czytelniczego, operowała dość mocno „oczytaną” inwencją językową.

²³ Zob. na ten temat rozdział *Fabulacje dla nikogo* z książki K. Uniłowskiego *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje* (Katowice 2008), s. 203–280.

sprzeczność między literaturą „niezrozumiałą” i „zrozumiałą” w programie krytycznym Karola Irzykowskiego²⁴. Rekonstruuje ten problem Ryszard Nycz:

Z tego punktu widzenia w całości oceniana działalność krytyczna Irzykowskiego jawi się jako reakcja na konsekwencje, wywołane w sferze sztuki przez powszechny kryzys epistemologiczny dostrzegany i diagnozowany przez krytyka od początku wieku. Literatura traci swój dotychczasowy status, poznawczą wartość i jedność wewnętrzną, rozpadając się na, chroniącą czytelnika przed intelektualnym wysiłkiem, działalność rozrywkową oraz, lekceważącą normy czytelności, twórczość hermetyczną²⁵.

Pamiętamy, że konflikt ów towarzyszył krytycznoliterackiej działalności Irzykowskiego nie tylko na początku wieku XX, ale także przez całe dwudziestolecie międzywojenne. Był on też obecny, jako rama problemowa, w praktyce i recepcji prozy powojennej, by przypomnieć choćby eksperymenty późnej prozy Leopolda Buczkowskiego, Teodora Parnickiego czy pisarzy skupionych w ruchu tzw. rewolucji artystycznej lat siedemdziesiątych. Przewycięzenie opozycji między eksperymentem a czytelnością dzieła w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych odczytywać można oczywiście w sposób oceniający (klęska imperatywu poznawczego modernizmu bądź szczęśliwe odejście od patologicznego, gdyż doprowadzonego do kakofonii – jak w późnych dziełach Buczkowskiego – dążenia eksperymentatorskiego), jednak bardziej interesująca jest sama rejestracja procesu. A ten, jak mi się wydaje, musi się wiązać z osłabieniem kategorii warsztatowości, bowiem była ona tą właśnie płaszczyzną dzieła prozatorskiego, która pozwalała usytuować je na półce z literaturą trudną, stawiającą opór, mówiąc słowami Irzykowskiego – „niezrozumiałą”. Przewycięzenie konfliktu pociąga za sobą zatem niefunkcjonalność pojęcia autotematyzmu, *ergo*: jest jedną z głównych cech pozwalających uchwycić płynną granicę między modernizmem a postmodernizmem.

Jeśli zgodzimy się z tezą, że pojęcie prozy warsztatowej straciło wraz z rozpowszechnianiem się paradygmatu tekstualnego swą operacyjną siłę, nie unikniemy kilku dodatkowych pytań. Przede wszystkim pozostaje wciąż w mocy problem perspektywy metodologicznej, która motywuje sposób czytania danego tekstu. Owszem, wizja, w której teksty Olgi Tokarczuk czy też współczesną prozę autotematyczną przeczytać możemy już to jako moderni-

²⁴ R. Nycz, dz. cyt., s. 172–182.

²⁵ Tamże, s. 180.

styczną, to znów jako postmodernistyczną, zmieniając jedynie garnitur metodologiczny, wydaje się spełniać postulaty pluralizmu interpretacyjnego (propagowanego między innymi przez Stanleya Fisha czy Richarda Rorty'ego), jednak tylko w jego trywialnej wersji. W praktyce bowiem krytyka literacka nadal odróżnia teksty przejawiające dawniejsze ambicje poznawcze od tych, które stanowią realizację wzorców prozy czytelniejszej, a czasem wręcz – banalnie ułatwionej. Po drugie, świadomość tekstualna, unieważniając pewne narzędzia opisu i wartościowania, nie znosi przecież problemu interpretanta i kwestii całościowej oceny dzieła. Przy tym trzeba dodać, że problem ten leży także po stronie praktyki pisarskiej. Zarówno teksty „wyśrodkowane”, jako swego rodzaju imitacja, jak i nawiązujące do gatunków popularnych dzieła postmodernistyczne znoszą te granice, które w modernizmie pozwalały klasyfikować i – oceniać prozę tylko na mocy określonej konwencji czy autorskiego wyboru zespołu strategii narracyjnych. Krytyka musi „wypełnić” puste miejsce po „zdegradowanym” kryterium warsztatowości (jako cechy z założenia podwyższającej w oczach krytyka wartość dzieła); problem typologicznego odróżnienia jednych od drugich i oceny wartości tym bardziej nabiera więc wagi i – jednocześnie – nieoczywistości. Dzieje się tak od lat dziewięćdziesiątych, co jest chyba symptomem postępującej, acz chyba niezakończonej wciąż przemiany paradygmatów polskiej prozy (przypomnijmy opinię Uniłowskiego o „pogranicznym” statusie popularnych książek ostatnich dwóch dekad). Dodajmy na koniec, że lektura przez pryzmat warsztatowości całkiem nieźle sprawdza się nadal, jak pokazuje praktyka krytyczna, jako przezroczysta procedura opisowa. Jeśli bowiem strategie autotematyczne stały się w prozie artystycznej powszechne, to nie sposób przecież czytać z pominięciem tym aspektów dzieła. Z tego punktu widzenia opowieść o refleksji warsztatowej w prozie pozbywa się więc charakteru jednoznacznie „schyłkowego” (takiego jak w powyższych akapitach), ujawnia jedynie zmienioną funkcję tej strony działalności pisarskiej i krytycznej.

Streszczenie

Autor eseju stara się prześledzić losy pojęcia „prozy warsztatowej” w świadomości krytycznej lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Rozważania te oparte zostają na klasyfikacji strategii autotematycznych, zaproponowanej przez Michała Głowińskiego w artykule *Powieść jako metodologia powieści*, przy czym kluczową rolę przyznaje się tutaj sytuacjom, w których refleksja „meta” występuje „w samym opowiadaniu, w samym stylu, w ogóle w każdym elemencie, jaki się w powieści pojawia”. Ponieważ przedmiotem uwagi staje się w artykule „świadomość” literacka, w punkcie wyjścia przywołane zostają reprezentatywne głosy krytyków (W. Browarny, P. Czapliński, B. Kaniewska, K. Uni-

łowski), którzy podjęli refleksję nad zakresem występowania tendencji tekstualnych w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych – tendencji uznanych przez autora artykułu za współczesną odmianę ostatniego modelu autotematyzmu według Głowińskiego. Odwołując się do ponowoczesnego spojrzenia na tekst, autor wykazuje w dalszych partiach artykułu, że tradycyjnie rozumiana warsztatowość, której wyznacznikami w prozie artystycznej był zestaw narzędzi metatekstowych i która wyrastała z paradygmatu modernistycznego, nie stanowi dziś silnej kategorii analitycznej, ani tym bardziej wyrazistego kryterium wartościującego. Jednym z symptomów operacyjnego „wygaśnięcia” tytułowego pojęcia jest chociażby upowszechnienie strategii autotematycznych i obecność tychże w literaturze rozrywkowej. Drugim – ponowoczesne przekonania dotyczące natury i granic tekstu. W zakończeniu eseju autor wskazuje, że pojęcie „prozy warsztatowej” zachowuje nadal potencjał jako kategoria opisowa.

Summary

The author of the essay attempts to follow the history of the ‘workshop prose’ concept in the critical consciousness of the 20th century. The deliberations are based on autothematic strategies, as proposed by Michał Głowiński in his paper *Powieść jako metodologia powieści*, however, the key role here is given to situations in which the ‘meta’ reflection is ‘in the very story, in the very style, in general in every element which appears in the novel.’ As the focus is on the literary ‘consciousness’, at the very beginning, representative opinions of critics are referred to (W. Browarny, P. Czapliński, B. Kaniewska, K. Uniłowski), who reflected on the scope of occurrence of textual tendencies in the Polish prose of the 1990s – the tendencies regarded by the author of the article as the contemporary variation of the latest model of autothematism according to Głowiński. Referring to the postmodernist view of the text, the author shows in further parts of the article that the traditionally conceived workshopness, whose indicators in artistic prose was a set of metatext tools, and which was rooted in the modernist paradigm, does not constitute today a strong analytical category, or, all the more, a distinct assessment criterion. One of the symptoms of operative ‘expiry’ of the eponymous term is the popularization of the autothematic strategies and the presence thereof in popular literature. Another one – the postmodernist views on the nature and limits of the text. At the end of the essay the author indicates that the notion of the ‘workshop prose’ retains its potential as a descriptive category.